

Елена Гинак,
БГУ, Минск

РЕЦЕПЦИЯ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ В РОМАНАХ УМБЕРТО ЭКО

Умберто Эко, классик современной итальянской литературы и признанный ученый в разных областях, в том числе и медиевистике, основное внимание уделяет малоизученным явлениям культуры. В этой связи, отнюдь не праздным является вопрос о том, какое место занимает «Божественная комедия», общепризнанный символ итальянской культуры, в рамках художественных исканий мэтра постмодернизма. Ответ на него помогает открыть новые глубинные смыслы в романах У. Эко и понять, какой потенциал к обновлению художественной парадигмы современности несет знаменитая поэма.

В редкой научной работе или сборнике эссе У. Эко не обращается к наследию Данте, предлагая несколько подходов к «Божественной комедии». Чаще всего встречается обращение к Данте как величайшему поэту, творящему на переломе двух эпох, и авторитетному мыслителю. У. Эко не спекулирует на тему гениальности Данте, а на основе семиотического анализа обращает внимание на конкретные стратегии и механизмы, которые обеспечили преодоление традиционных художественных моделей Средневековья и внесли вклад в искоренение схоластического догматизма в науке. В научных работах У. Эко при концептуальной разработке понятия «открытое произведение» часто отталкивается от «Письма XIII» к Кангранде Делла Скала, в котором Данте пишет о наличии четырех уровней прочтения (буквального, аллегорического, морального и анагогического). Новаторство Данте заключалось в том, что традиционный для схоластической экзегезы подход он перенес на художественный текст светского характера, а именно на собственную поэму. В работе «Открытое произведение» У. Эко пишет, что флорентийский поэт вовсе не предполагает подлинную открытость, поскольку «налицо только перечень строго предопределенных и обусловленных вариантов, служащих тому, чтобы толкование читателя никогда не ускользало от авторского контроля» [22, с. 32]. Читатель волен выбирать один из смыслов по своему усмотрению в ходе интерпретации, но он обязан помнить о наличии иных вариантов. В противном случае происходит либо потеря значительной части идейно-смыслового наполнения поэмы, как это имело место в среде романтиков и неоромантиков (в качестве примеров такого однобокого подхода У. Эко приводит работы Дж. Кардуччи и Б. Кроче), либо происходит «использование текста» читателем, трактовка которого не

поддерживается самим текстом [13, с. 216]. Тем не менее, если теория Данте носит регламентационный характер, то текст его поэмы предоставляет гораздо большие возможности интерпретации, нежели очерченные поэтом в пресловутом «Письме», что возводит произведение в ранг величайших достижений поэтического творчества.

Второй подход состоит в обращении к тексту «Божественной комедии» за легко узнаваемыми примерами *tout court*, будь то анализ метафоры, символа и аллегии, нарративных структур или функций художественного текста. Среди них самыми частотными примерами являются начальные стихи поэмы и последняя песня «Рая». Часто «Комедия» выступает в качестве антономазии, подразумевая общепризнанные литературные произведения наивысшей художественной ценности. В этом значении поэма противопоставляется китчу и продукции массовой культуры. У. Эко далек от оптимистических представлений об уровне просвещенности большинства обывателей: «Газета не может вот так, с бухты-баряхты, призвать народ читать Данте <...> поскольку среди читателей есть и те, кто давно закончил школу (они о существовании Данте и думать забыли), и те, кто принадлежит к молодому поколению (они о Данте сроду не слыхивали, даже от своих учителей в школе)» [23, с. 141].

Многочисленны случаи игрового подхода У. Эко к «Божественной комедии». Например, в сборнике «*Sator arepo eccetera*» писатель использует начальные терцины в качестве матрицы, в которой все слова заменяются антонимами: «*Al margin del ristar di vostra morte / mi persi in un deserto illuminato, / ritrovando le piazze più distorte...*» (Остановившись на грани вашей смерти, / Я заблудился в освещенной пустыне, / Обнаружив самые кривые площади...) [12, р. 8]. Популярностью пользовался и скетч «Этот маскулист Данте» из цикла «Невозможные интервью». В нем выведен образ возмущенной Беатриче Портинари, которая с позиции уважаемой матроны негодует из-за бесцеремонного использования ее доброго имени поэтом в «Новой жизни» и «Божественной комедии» [11]. Среди литературных шуток интерес представляют и «Инициалы», где «Божественная комедия» изложена в форме тавтограммы (обыгрывается буква «D») [7, р. 282]. Следует обратить внимание и на два текста, в которых У. Эко показывает абсурдность некоторых критериев оценки значимости, применяемых к художественным текстам и интеллектуалам. Так, во «Внутренних рецензиях» от лица глумливого критика утверждается непригодность «Божественной комедии» для публикации. Это грустная ирония по поводу стандартизации печатной продукции, из-за которой ценность произведения определяется с позиций приоритетов маркетинговых исследований, а также по

поводу неприемлемости потакания вкусам публики [14]. Аналогично в эссе «Назначили бы мы Данте заведующим кафедрой?» У. Эко рассматривает творчество Данте через призму требований, предъявляемых бюрократами к умственному труду, и снова демонстрирует необоснованность существующих критериев оценки заслуг кандидатов при назначении на должность [2].

В романах У. Эко рецепция «Божественной комедии» проявляется на различных уровнях организации текста и обнаруживает ряд поэтических принципов, сходных с дантовскими.

Прежде всего, произведения обоих авторов сближает нарративная стратегия, направленная на определенную читательскую рецепцию. Речь идет о постмодернистской установке на многоуровневость прочтения, глубоко разрабатываемой У. Эко в работах по эстетике, которая отчасти коррелирует с теорией Данте о четырех смыслах, заложенных в поэме. Если у Данте варианты прочтения взаимно дополняют друг друга и предполагают ограниченное авторской интенцией смысловое наполнение, то У. Эко настаивает на включение произведения в широкое пространство интертекстуальности. С одной стороны, это приводит к признанию легитимности смыслов, не предусмотренных авторским замыслом, но поддерживаемых текстом, а с другой стороны, не требует от читателя интерпретировать произведение с учетом всего разнообразия заложенных в нем автором смыслов. Механизмы создания многоуровневого прочтения, которые задействованы в романах У. Эко, хорошо изучены и даже неоднократно объяснены самим автором. В их основе – сочетание различных жанровых маркеров, среди которых преобладают элементы исторического, интеллектуального романа, романа-становления, триллера и (или) детектива. В каждом из романов присутствуют типологические черты и других жанров, в зависимости от хронотопа произведений. В романе «Имя розы» дополнительный уровень прочтения задается за счет карнавально-гротескной традиции Средневековья, в «Острове накануне» – типологических черт барочного романа, в «Таинственном пламени царицы Лоаны» – обширного пласта продукции индустрии развлечений (постеров, детских комиксов, глянцевого журналов, обложек грампластинок) и массовой литературы. В романе «Баудолино» присутствуют элементы множества жанров средневековой литературы: от лирики трубадуров до хроники, от рыцарского романа до энциклопедий (бестиарии, лапидарии, травники и т.п.), от агиографии до видений. Для более глубокого понимания «Пражского кладбища» важны элементы романа-фельетона, романа-предупреждения, а для «Нулевого номера» – романа-разоблачения и различных публицистических жанров. Помимо этого, для активации

многоуровневого прочтения важны метанарративные и интертекстуальные приемы.

Смещение различных жанров в итальянской литературе восходит к традиции, заложенной именно Данте. Излишне подробно останавливаться на сложной жанровой природе «Божественной комедии» и о том, насколько важны для глубокого понимания дантовского текста презентативные и метанарративные комментарии автора и читательские обширные познания культурно-исторического контекста; достаточно обратить внимание на наличие общих механизмов многоуровневости.

При очевидных поэтологических схождениях в механизмах актуализации многоуровневого прочтения, помимо количества уровней прочтения и читательской свободы при их интерпретации, есть еще одно существенное различие в нарративных стратегиях обоих писателей. Данте ориентируется на читателя-интеллектуала, который проходит вместе с ним духовный путь: «Se Dio ti lasci, lettor, / prender frutto di tua lezione» («Читатель, – и господь моим рассказом / Тебе урок да преподаст благой»; А., XX, 19-20), «Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero, / ché 'l velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l trapassar dentro è leggero.» («Здесь в истину вонзи, читатель, зренье; / Покровы так прозрачны, что сквозь них / Уже совсем легко проникновенье»; Ч. VIII, 19), а также стихи 7–28 десятой песни «Рая», в которых автор призывает читателя «prelibare» («распробовать») и «cibare» («вкусить») «quella materia ond' io son fatto scriba» («Предмет, который описать я взялся»). В противоположность Данте, наш современник предполагает игру, в которой может участвовать как «наивный читатель», так и читатель «второго уровня», т.е. читатель, обладающий сходным с автором культурным опытом («энциклопедией» в терминологии У. Эко). Автор зачастую скрывает наличие глубинных смыслов за увлекательным сюжетом. Так в заключительном пассаже «Имени розы» престарелый Адсон заключает: «Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa...» [6, p. 503] («Оставляю эти письма, уже не знаю кому, уже не знаю о чем» [21, с. 595]), а в «Острове накануне» финальная оценка так называемой рукописи Роберта де ла Грив редактором звучит уничижительно: «Sa come si scriveva in quel Secolo... Era la gente senz'anima» («Знаете, как писали в тот Век... Эти люди без души») [8; p. 473].

Преемственность между произведениями рассматриваемых авторов обнаруживается также в сфере репрезентации художественной картины мира. Данте создает строго упорядоченное пространство, которое дало возможность Г. Галилею подготовить цикл лекций «О форме, расположении и величине дантова Ада», в

которых ученый с математической точностью рассчитал параметры Ада и описал его топологию. У. Эко не менее тщательно конструирует художественное пространство: он рисует схемы, посещает описываемые места (итальянские и французские монастыри и аббатства, острова Фиджи, закоулки Парижа). Процесс создания топологии своих романов он неоднократно описывает в работах, начиная с «Заметок на полях “Имени розы”» вплоть до «Откровений молодого романиста», подчеркивая важность визуальной наглядности и максимального правдоподобия пространственно-временного плана повествования.

Для У. Эко художественное произведение – «космологическая структура» [6, с. 610], которая определяет структурно-композиционную организацию произведения. «Божественная комедия», как известно, отражает христианскую картину мира на всех уровнях, начиная с деления поэмы на три кантики, соответствующие трехчастной структуре мира. Наиболее явственное заимствование подобной архитектоники обнаруживается в романе «Таинственное пламя царицы Лоаны». История главного героя, антиквара-библиофила Джамбаттисты Бодони, который пытается восстановить утраченную вследствие болезни регрессивную память, излагается в трех частях. Первая – «Поражение» – живописует отчаянное положение человека, который полностью утратил личный опыт, вплоть до реакций на простейшие физиологические ощущения. Учитывая, что память является основой рациональной деятельности, а в Средние Века она полностью отождествлялась с интеллектом, то герой оказывается в поистине адской ситуации. В этой связи первая часть проходит, словно под знаком слов Вергилия из первой кантики: «Noi siamo venuti al loco ov' i' t'ho detto / che tu vedrai le genti dolorose / c'hanno perduto il ben de l'intelletto» («...мы придем туда, / Где ты увидишь, как томятся тени, / Свет разума утратив навсегда»; А., III, 16 – 18). Вторая часть романа «Бумажная память» – это своего рода Чистилище, по которому господину Бодони предстоит проделать долгий путь к обретению памяти и разрешению проблем самоидентификации. Реминисценция усиливается словами «entravo in un altro mondo» («я входил в иной мир») [9, р. 79]. Символом преодоления и обретения гармонии является обнаруженная в конце второй части книга – издание in-folio Шекспира 1623 года. Эта находка вызывает настолько сильное потрясение, что данная часть заканчивается словами «È sicuramente il grande colpo della mia vita» [9, р. 295] («Я до смерти поражен»). Удар, вызванный находкой собрания шедевров Шекспира, можно рассматривать как вполне прозрачную аллюзию на стих предпоследней терцины «Чистилища» «non mi lascia più ir lo fren de l'arte» («Узда искусства здесь меня сдержала»; Ч,

XXXIII, 141). В третьей части «Ои ностои» происходит обретение целостности личности главного героя, который уже вполне самодостаточен и способен к дальнейшему личностному росту. Образным воплощением этого развития становится видение восхождения по лестнице, в течение которого в мозгу Бодони проносятся множество образов, ставших знаковыми для формирования его личности. Среди них наряду с историческими персонажами встречается множество героев комиксов и «мультяшек». В этой части иронично обыгрывается не только восхождение по небесам рая, но и излюбленный автором прием умолчания. В третьей кантике Данте часто пишет о невозможности речи передать и малой части явленной ему красоты и премудрости, знаменитым примером чего стало описание розы мира. В свою очередь господин Бодони умирает, и последним видением его агонизирующего сознания являются сиятельные образы женственности: подобно дантовскому восхищению перед образом девицы Марии, подготавливающим созерцание Бога, главный герой мысленно взывает к образу царицы Лоаны, предвосхищающему лицезрение Лилы Сабы, первой возлюбленной Бодони. К сожалению, физическая смерть не дает ему открыть миру радость созерцания Абсолюта, поэтому и мистическое восхождение к постижению глубинных тайн мироздания стремительно прерывается наступившей тьмой и непониманием происходящего. Данное решение является следствием не только постмодернистского ироничного обращения к претексту, но и отражает убеждение писателя в отсутствии какой-либо праструктуры, организующей все сущее, что резко контрастирует со средневековыми представлениями, присущими Данте, о разумной упорядоченности универсума.

Важно помнить, что на архитектонику «Божественной комедии» оказала влияние и эстетика света. В частности, в трех кантиках описываются разные проявления сияния, и каждая из них заканчивается словом «stelle» (звезды). В «Таинственном пламени царицы Лоаны» У. Эко в центр системы образности ставит туман, а также те явления, которые заключают в себе значение размытости, замутненности, затемнения, то есть контекстуальные антонимы света. Поэтому неудивительно, что в конце первой части романа мы читаем о пути в родовое поместье среди «тенистых аллей» («Que me font maintenant tes ombrages» [9, p. 79]) и о предстоящем проникновении в пещеру, в заключительных предложениях второй части – о преодолении «tante folate di grigio» («сгущений серого тумана», [25, с. 295]). Финальная фраза романа сочетает указание на надвигающуюся тьму со светоносной метафорой завершения духовного пути Бодони: «Perché il sole si ta facendo nero?» [9, p. 445] («Отчего это солнце

потемнело?»). Противопоставление эстетики света Данте метафорике тумана сам У. Эко в интервью, последовавших за выходом романа, и лекциях объясняет личным увлечением собирать цитаты о тумане. Тем не менее, такое решение хорошо вписывается в эстетические поиски постмодернистов, основанные на концептах неопределенности, невыразимости, иррациональности, диффузности как универсальных категорий. Тем самым, «туманный мир» романа У. Эко противопоставляется подвластному божественному Провидению светоносному универсу флорентийского поэта.

В других романах У. Эко дантовские реминисценции на уровне архитектоники проявлены слабее. Можно выявить стремление через композицию последовательно воплотить культурно обусловленную модель мира лишь в двух из них. Основной корпус «Имени розы» делится на главы в соответствии с литургическими часами, символизирующими связь времен и явлений на вселенском уровне, а «Маятник Фуко» разделен на десять частей в соответствии с цифрами древа Сефирот, воплощающим каббалистические представления о мироздании.

В романе «Нулевой номер» влияние Данте на репрезентацию художественной картины мира проявляется не столько на уровне архитектоники, сколько посредством системы мотивов и образов. В описаниях Милана 90-х годов явно просматривается топология «Ада» Данте: рекам соответствуют каналы, кругам ада – мрачные маршруты, по которым водит местный журналист Брагадоччо своего коллегу, недавно перебравшегося в город, замок Сфорца отправляет к городу Дит. Задача проводника господина Колонна – показать мрачные уголки промышленной столицы Италии, где царят застой и преступность. Бездуховность встречаемых там персонажей подчеркивает их отверженность от цивилизационных процессов в жизни Милана. Натуралистичные описания казни Муссолини и надругательства над телами диктатора и его соратников усугубляют infernalную атмосферу, в которой главный герой вынужден писать свою книгу – историю деятельности редакции одной фиктивной газеты. В романе также звучит обличительный пафос упадка гражданских и морально-нравственных ценностей под воздействием СМИ, лицемерно манипулирующими общественным сознанием, который по силе сопоставим с горькими размышлениями Данте о ситуации в городах Италии, кровавой политической борьбе и о неспособности папства заботиться о духовной жизни общества.

На сюжетном и идейно-тематическом уровне дантовские мотивы получают развитие в романах У. Эко. Ю. М. Лотман отмечал важность мотива воздаяния для понимания содержания романа «Имя розы». Образ еретика Дольчино, подвергнутого жестокой казни,

символизирует привносимый им разлад в важнейший для средневекового мировоззрения концепт единства. Таким образом, противопоставление папства и движений за обновление в социально-политическом ключе дополняется анализом глубинных изменений в средневековом мышлении: «Ереси («расколы») раздробляют монолитный универсум средневековья и выделяют личные отношения между человеком и Богом, человеком и государством, человеком и истиной. [...] В области мысли это привело к анализу: раздроблению, критическому рассмотрению, перекомбинации тезисов и созданию новых текстов» [16, с. 661]. Примером обновления культурных кодов в среде интеллектуалов становится образ самого Данте и его поэмы. В романе «Божественная комедия» вспоминается троекратно: престаревшим Адсоном, который так и не удосужился прочитать текст из-за незнания языка и многолетних упражнений по комбинаторике с целью восстановить сгоревшую библиотеку, во второй раз – в ходе дискуссии монахов аббатства о функции библиотеки и ученых в культурной жизни. В третий раз мудрый Вильгельм подытоживает: «vi vaneggia di cose molto lontane dalla nostra esperienza. Ma ha scritto, credo, le cose più sagge che ci sia dato di comprendere sulla natura degli elementi e del cosmo tutto, e sulla conduzione degli stati. Così penso che, poiché anch'io e i miei amici riteniamo oggi che per la condotta delle cose umane non spetti alla chiesa ma all'assemblea del popolo legiferare, nello stesso modo in futuro spetterà alla comunità dei dotti proporre questa nuovissima e umana teologia che è filosofia naturale e magia positiva» [6, p. 209] («в ней речь ведется о вещах не в пример далеких от нашего непосредственного опыта. Тем не менее, судя по всему, этот сочинитель превосходит мудростью всех известных мне людей, так как познал самое сокровенное из всего, до чего нам дано дознаться, в том, что касается стихий и космоса и управления государством. Исходя из этого, а также из мнения моих друзей, считающих, как и я, что командование человечеством — дело не церкви, а законодательной народной ассамблеи, я неминуемо получаю вывод, что в самом близком будущем не от кого-либо иного, а от сообщества ученых будет исходить самоновейшее, человечнейшее богословие, то есть натуральная философия и позитивная магия» [19, с. 238]). «Божественная комедия» в этом смысле выступает как символ преодоления замкнутой книжной культуры монастырей и дальнейшего обновления культурной парадигмы.

Начиная с романа «Маятник Фуко», повествовательная стратегия, нацеленная на раскрытие темы познания, выстроена по общей схеме, аналогичной пути, пройденному Данте, где ключевыми становятся мотивы блуждания и вторжения в опасные сферы

познания, стремления к очищению и созерцания Бога. Как правило, главный герой, рефлексируя над полученным опытом, открывает для себя проблемы интерпретации (парадоксы, принципиальную открытость семиотических цепочек, соотношения конвенционально обусловленных представлений с личным опытом и прочие). В результате познание оборачивается опасной интеллектуальной игрой семиотического характера или, прибегая к дантовской метафоре, вынуждает героя блуждать в сумрачном лесу, пока тот не сформирует собственную систему морально-нравственных ориентиров. В «Маятнике Фуко» и «Баудолино» краеугольным камнем такой системы становится семья, в «Острове накануне», «Таинственном пламени царицы Лоаны» и «Нулевом номере» – любовь к женщине. При этом параллель соответствующих образов (Лия, Гипатия, Лилея, Лила Саба и Майя) с Беатриче очевидна. Возлюбленные героев У. Эко становятся воплощением женственности, их жизненная позиция отличается здравомыслием и простотой, что с одной стороны противопоставляется усложненности и неопределенности воззрений главных героев, а с другой – наделяет героинь функцией проводника по лабиринтам познания. Духовный путь приводит героев не только к открытию непреходящих ценностей, но и универсальных онтологических оснований, которые помогают им приобщиться к вечности, что соответствует дантовскому созерцанию Бога в финале поэмы.

В романе «Маятник Фуко» символом вечности выступает сам маятник: «La terra ruotava, ma il luogo ove il filo era ancorato era l'unico punto fisso dell'universo» [4, p. 11] («Земля двигалась, однако место, к которому прикреплялся канат, было единственным неподвижным местом вселенной» [17, с. 12]). Дальнейшее его описание в первой главе изложено по образцу теософских определений Бога. Приобщение к Абсолюту и постижение истины Бельбо, одного из трех протагонистов романа, совершается во время его героического сопротивления толпе, одержимой идеей мирового заговора, через повешение на канате маятника.

Сходные смыслы привносятся в интерпретацию романа «Остров накануне», если рассматривать жизненный путь главного героя Роберта де ла Грив через призму топологии «Божественной комедии». Основное место действия романа – потерпевший кораблекрушение парусник где-то в южном полушарии (автор с весомой долей вероятности указывает Соломоновы острова) неподалеку от дивного острова. Примечательно, что в романе речь идет об «антиподном мире», и именно там, согласно Данте, расположено Чистилище, окруженное водой. Аналогия подчеркивается рядом деталей: Роберт страдает светобоязнью – и Данте не может полностью восстановить

зрение от адской тьмы, Роберт не решается отправиться в плавание, не подпоясавшись канатом по совету мудрого наставника отца Каспара, – и Данте может продолжить путь только после того, как Вергилий свил ему пояс из тростника. В стремлении преодолеть страх смерти, Роберт стремится приобщиться к любви, поминаемой в мистическом ключе. Для этого он устанавливает сложные диалектические взаимосвязи между действительностью, оставшейся в виде воспоминаний и представленной недостижимым островом, и романским миром, созданного им самим. Если в художественном универсуме его сочинения остров, на котором оказывается его вымышленный коварный брат-двойник, оказывается адом, где самая страшная пытка – надежда на невозможное, то в дневниках Роберта реальный остров символизирует Земной Рай, ободряющий его надеждой обрести возлюбленную и небесную благодать. Как следствие, для Роберта свершение надежд связывается с приобщением к вечности, имеющей не только метафизическое обоснование, но и конкретное решение в окружающем мире: для этого достаточно отправиться в бесконечное плавание вдоль нулевого меридиана, где сегодня и завтра смыкаются в одной пространственной линии. При этом в содержательном плане обнаруживается перекличка с размышлениями Данте об особенностях человеческого восприятия радости и боли: «E però, quando s'ode cosa o vede / che tegna forte a sé l'anima volta, / vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede;» («Поэтому, как только слух иль зренье / К чему-либо всю душу обратит, / Забудется и времени течение»; Ч., IV, 7–9). И Роберт отправляется в это плавание, лелея мечту приобщиться к вечности и самой возвышенной любви.

Дантовский мотив созерцания Бога получает неожиданное развитие в романе «Пражское кладбище». Протагонист, воплощающий все самое мерзкое, что есть в человечестве, всю жизнь трудится над разработкой универсальной модели мирового заговора, помимо «основной работы»: фальсификации документов, шпионажа, доносов, убийств и прочего. После эмоционального потрясения, приведшего его к амнезии, ему удается в конечном итоге восстановить память, но его не покидает ощущение бессмысленности и эфемерности существования, поэтому он решается на самый значимый в своей жизни поступок: «Metterò a punto una bomba che farà ероса» [5, р. 512] («Я взорву такую бомбу, которая станет эпохальной»), – при этом он только делает вид, что готовит для себя безопасный путь к отступлению после детонации механизма. Таким образом, Симоне Симонини, будучи неспособным к добрым делам, стремится очиститься от порока и приобщиться к великому, он пытается победить в себе фальсификатора и совершить нечто реальное. Однако последствия апогея его «славы» и единения с

высшими ценностями, понимаемыми им в искаженном виде, чудовищны, поскольку он создал механизм, придающий правдоподобие подложным материалам, наподобие «Протоколов Сионских Мудрецов», разжигающими вражду в обществе. Подобная трактовка мотива созерцания Бога носит не только ироничный характер, но и подчеркивает релятивизм таких понятий, как справедливость и воздаяние, гражданский долг и солидарность, свобода слова и личное достоинство.

На стилистическом уровне романов У. Эко произведения Данте также включены в интертекстуальную игру на уровне цитат, аллюзий и реминисценций, поэтому читателю предоставляются широкие возможности получить удовольствие от узнавания подобных заимствований и актуализировать новые смыслы в процессе интерпретации произведений итальянского писателя.

Подводя итог, следует отметить, что рецепция «Божественной комедии» в произведениях У. Эко обнаруживает глубокое уважение автора к культурному наследию Данте. Кроме того, автор постмодернистских романов демонстрирует неисчерпаемые возможности для дальнейшего развития литературного процесса за счет обращения к великим произведениям предшествующих эпох, а также заимствования у них поэтологических установок и элементов различных уровней организации текста. Универсализм Данте, переосмысленный Умберто Эко, укрепляет славу флорентийского поэта как создателя «поэмы священной, отмеченной и небом и землей» (Ч., XXV, 1–2).

Литература

1. Dante, A. *La Divina commedia* / A. Dante. – Roma: Newton Compton, 2014. – 664 p.
2. Eco, U. *Avremmo mandato Dante in cattedra?* // U. Eco. *Sette anni dei desideri*. – Milano, Bompiani, 2004, P. 277–285.
3. Eco, U. *Baudolino* / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2000, – 528 p.
4. Eco, U. *Il Pendolo di Foucault* / U. Eco. – Milano: Bompiani, 1990. – 708 p.
5. Eco, U. *Il cimitero di Praga* / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2010. – 528 p.
6. Eco, U. *Il nome della rosa* / U. Eco. – Milano: Fabbri Editori, 1994. – 518 p.
7. Eco, U. *Il secondo diario minimo* / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2006. – 352 p.
8. Eco, U. *L'isola del giorno prima* / U. Eco. – Milano: Bompiani Tascabili, 2001. – 478 p.
9. Eco, U. *La misteriosa fiamma della regina Loana* / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2004. – 454 p.
10. Eco, U. *Numero zero* / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2015.
11. Eco, U. *Quel maschilista di Dante* // a c. di L. Pavolini. *Le interviste impossibili* – Roma: Donzelli, 2006 – 718 p.
12. Eco, U. *Sator arepo eccetera*. – Roma, Gransasso Nottetempo, 2006 – 78 p.
13. Eco, U. *Sugli specchi e altri saggi* / U. Eco. – Milano: Bompiani, 2004. – 384 p.

14. Eco, U. Tre recensioni anomale // U. Eco. Diario minimo. – Milano: Bompiani, 1992. – P. 118–125.
15. Данте Алигьери. Божественная комедия / А. Данте. – Мн.: Маст. літ., 1987. – 575 с.
16. Лотман, Ю. Б. Выход из лабиринта // У. Эко. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе – СПб.: Симпозиум, 2001. – С. 650 – 670.
17. Эко, У. Маятник Фуко. / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 764 с.
18. Эко, У. Баудолино. / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2003 . – 544 с.
19. Эко, У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 677 с.
20. Эко, У. Нулевой номер / У. Эко. – М.: АСТ: CORPUS, 2015. – 240 с.
21. Эко, У. Остров накануне/ У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 496 с.
22. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб.: Академический проект, 2004 — 384 с.
23. Эко, У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ /У. Эко. — М.: Эксмо, 2007. – 592 с.
24. Эко, У. Пражское кладбище / У. Эко. – М.: Астрель: CORPUS, 2012. – 560 с.
25. Эко, У. Таинственное пламя королевы Лоаны/ У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2008. – 592 с.